

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA AL SERVICIO DE LA IDEOLOGÍA DEL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD A LAS BRIGADAS DEL ESPACIO

Óscar Ortego Martínez

Universidad de Zaragoza

1. Introducción

Las relaciones entre cine e ideología han surgido casi desde la aparición de las primeras imágenes del denominado séptimo arte. La escuela soviética fue la encargada de poner las bases de un lenguaje cinematográfico al servicio de la incipiente revolución comunista, son conocidas las palabras de Lenin sobre su importancia como mecanismo propagandístico. De este modo se establecieron las primeras teorías sobre el cine como arte de vanguardias.

Sin embargo, los soviéticos no fueron los únicos en usar el cine como mecanismo de propaganda, en el periodo de entreguerras los documentales son utilizados sistemáticamente por todas las potencias para sus fines propagandísticos. Con el fin de la última Guerra Mundial, pareciese que en las potencias denominadas como democráticas este factor desapareciese, siendo sustituido por una mayor libertad de expresión. Al mismo tiempo que el cine documental sufre el impacto de las tendencias neorrealistas difundidas por Italia desde 1945, que hacen extender la idea del documental al servicio del reflejo de la realidad, perdiendo aparentemente su componente propagandístico, tan característico en el periodo de entreguerras. Por otra parte, las producciones cinematográficas, lejos de ser independientes de las corrientes políticas dominantes, no pueden entenderse sin una contextualización en el periodo histórico en que se gestaron y bajo qué parámetros de la filosofía política se movieron¹.

Uno de los mejores ejemplos son los dos famosos documentales realizados por Leni Riefensthal para glorificar la ideología del partido nacional-socialista, que bajo la dirección de Adolf Hitler llegó al poder en Alemania en Febrero de 1933. Los dos documentales al mismo tiempo reflejan dos aspectos que serían la base ideológica del propio partido. En primer lugar el culto a una sociedad jerárquica, modelo basado en la imposición de un estado que pasa de ser un mero agente político a convertirse en la representación material

1. Tal vez uno de los mejores estudios sobre esta tendencia entre cine y política es el análisis que desde una perspectiva psicoanalítica realiza Siegfried Kracauer sobre el cine expresionista alemán, como un reflejo de la llegada del nacionalsocialismo (KRA-CAUER, Siegfried.: *De Caligari a Hitler : historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985).

de la propia esencia nacional; Y un concepto de jerarquía que convertía automáticamente a su líder en la reencarnación de la nación alemana.

El triunfo de la voluntad es la materialización de esta idea y para ello su directora utilizó dos recursos narrativos de gran contundencia: el primero y más evidente es la caracterización mesiánica del líder, Adolf Hitler, que desde las nubes desciende a la tierra para inaugurar el primer congreso del partido nacionalsocialista en la ciudad de Nuremberg. La figura de Hitler se convierte en un nuevo Mesías wagneriano cuya misión es la de salvar a la nación alemana de los peligros del liberalismo y el marxismo, por medio de la materialización un retorno a una supuesta pureza rural alemana, incontaminada de la degeneración social de la vida urbana y que debe convertirse en el nuevo antídoto para recuperar la pureza racial de la nueva gran potencia económica de Europa.

La caracterización de la ciudad de Nuremberg sigue este presupuesto, centrándose en retratar sus barrios medievales y en mostrar a sus habitantes con los típicos trajes regionales. El filme muestra la verdadera esencia del nacionalismo alemán, realidad posible gracias a los desvelos del líder, que ha sido capaz de eliminar la podredumbre liberal que amenazaba con ahogar la pureza social del país. La misión de los primeros minutos, antes de la celebración del congreso es precisamente la de mostrar el gran logro del nacionalsocialismo: la erradicación del liberalismo y sus derivaciones marxistas.

Con la preparación y sobre todo la elaboración del congreso se explicita el segundo recurso narrativo de su directora y tal vez la aportación más original del filme: la utilización de los recursos narrativos de las vanguardias alemanas de posguerra. Concretamente la abstracción fílmica, uno de cuyos grandes autores formaron parte del equipo técnico del filme de Riefensthal, Walter Ruttmann. El principal objetivo de dicha corriente fue la de convertir las figuras geométricas en un recurso narrativo para la cinematografía, experimentando en un principio para crear sensación de ritmo con su aparición a intervalos, de sencillas figuras geométricas lineales, para posteriormente ir experimentado con figuras más complejas, buscando crear sensaciones de perspectiva y volumen en dichas figuras; con la aparición del sonido este fenómeno culminó con su uso contrapuntístico.

Estos experimentos no quedaron en la nada sino que fueron posteriormente utilizados por el cine comercial estadounidense como un instrumento para realizar coreografías con los extras, un aspecto desarrollado sobre todo con el cine musical y que hizo de *El triunfo de la voluntad* un filme pionero en este recurso narrativo.

El resultado final fue convertir las ingentes masas de asistentes al congreso en una perfecta coreografía, bajo la batuta del director de orquesta, Adolf Hitler, lo cual serviría para demostrar al mundo el poder de la nación alemana. Este aspecto es el que mayor impacto provocó en el estreno del filme, la fusión entre sociedad y geometría, una visión geométrica de la sociedad alemana que servía como manifestación de la concepción jerárquica y militarizada que tanto deseaba el partido nazi.

En su cúspide la figura del líder, el gran responsable de esta nueva realidad, que en resumidas cuentas supone la vuelta al pasado militar de la vieja Prusia, pero adaptado a una nueva realidad, la aparición de un nuevo modelo de sociedad de masas que exige a las altas jerarquías un nuevo esfuerzo: saber controlar y dirigir este nuevo tipo de sociedad, en aras de los intereses de la nación alemana encarnado en la figura de su líder.

La imagen en el filme, y los recursos narrativos utilizados en ellos, siguen un mismo fin: mostrar la recuperación de la nación alemana amenazada. En estos momentos no tanto por el judaísmo. En este filme llama la atención el hecho de que no se nombre este concepto, sino más bien un hecho palpable a la altura de la realización del filme, 1934, poco tiempo después de la noche de los cuchillos largos, ya que aún el régimen no estaba completamente estabilizado.

Esta situación variará con *Olimpiada*, filme realizado en 1936, cuando la amenaza comunista ya está eliminada y ahora se empieza a explicitar su siguiente enemigo: el judaísmo. Bajo esta situación se puede entender mejor la reivindicación de la raza alemana, un aspecto que ya aparecía en *El triunfo de la volun-*

tad, pero que ahora se explicita con el culto al cuerpo ario que aparece en el filme. Frente a este modelo se encuentran las razas inferiores y de un modo implícito aparece el fantasma del judaísmo en el filme, como amenaza que debe ser combatida por medio de la reivindicación de la raza alemana.

El filme sigue la tradición de los documentales alemanes centrados en las exhibiciones de gimnasia que servían en buena medida en la reivindicación de una salud en el cuerpo humano. Ésta bajo la ideología nazi se convierte en una reivindicación de la raza alemana frente a las razas degeneradas. La ambigüedad a la hora de definir la ideología predominante en esta clase de filmes, ya que parte de la crítica real del deterioro físico de amplios sectores de la población alemana ante la precaria situación social en que vivía, se convierte bajo la ideología del régimen nazi, aunque este discurso es anterior al régimen, en un instrumento ideológico que acusa estos problemas no a la situación social en la que vive, sino como un proceso de degeneración, producto del contacto con razas inferiores.

Bajo este modelo ideológico se construyó el filme, utilizando la estética del filme. La reivindicación del cuerpo alemán por medio de las enseñanzas de la abstracción fílmica aplicadas en el triunfo de la voluntad, se convierte en un mero instrumento de propaganda ya no tanto política, concepto que rechazaba el nazismo, sino en la reivindicación de la materialización de una esencia: la nación alemana. Dicha nación está representada de nuevo en la figura de un Hitler salvador del país, en contrapartida a quienes provocan su degeneración, los judíos.

La peculiaridad del filme era que podía cumplir el deseo del nazismo de la glorificación del cuerpo ario, sin la necesidad de contrarrestarlo con las denigrantes caricaturas de los cuerpos judíos tan abundantes en la propaganda del régimen. Este aspecto igualmente sirvió de justificación por parte de su directora para romper relaciones con la ideología nacionalsocialista, ya que podía refugiarse en la estética del filme y obviar su componente ideológico.²

Es en este punto donde surge ya el viejo debate sobre la posibilidad de separar imagen del discurso ideológico de la misma o su imposibilidad, amparado por el hecho de que la imagen fuese un simple instrumento de imposición de una ideología basada en la negación de lo contrario o lo diferente a la esencia nacional. Esto sirve de base para la caracterización del amigo/enemigo creada por uno de los grandes teóricos del derecho nacionalsocialista: Carl Schmitt. Bajo una teoría, que se empieza a mostrar de un modo evidente en el cine alemán realizado en este periodo, pero que culminaría en la cinematografía de las potencias vencedoras en la II Guerra Mundial, a la hora de poder representar en imágenes al nuevo enemigo: el comunista. Sin embargo esta simbología en el uso de la imagen no fue un producto exclusivo del anticomunismo, sino que igualmente fue utilizado a la hora de poder analizar y criticar los propios fantasmas de la sociedad estadounidense.³

2. El concepto de enemigo en el cine de ciencia ficción de los años 50

Tal vez el género comercial estadounidense que más ha servido a la hora de construir esta imagen sea el cine de ciencia ficción de los años 50, y en concreto suelen ponerse como ejemplo *El enigma del otro mundo* y *La invasión de los ladrones de cuerpos*.

El primer filme es tal vez donde este esquema encaje mejor, al centrarse en la vía militar como única forma válida de poder enfrentarse con un peligro representado por un extraterrestre enterrado en el polo norte y que al ser rescatado por un equipo científico estadounidense se convierte en una amenaza que obliga a utilizar la vía militar.

2. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín.: *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997. pp. 79-80 y SANDOVAL, Teresa.: *Una mirada al mundo: Historia del cine documental alemán (1896-1945)* Madrid, T&B, 2005, pp. 87-88.

3. Sobre el concepto amigo-enemigo véase SCHMITT, C.: *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Universidad, 1991.

El segundo, *La invasión de los ladrones de cuerpos*, por el contrario, ha sido mucho más discutido. Algunos lo han visto como una clara metáfora de un enemigo comunista que se infiltra en la sociedad norteamericana al adoptar su misma apariencia y establecer un nuevo modelo social en donde se elimina cualquier rasgo individualista; visto como una imposición colectivizadora típica de los sistemas comunistas. Pero hay visiones que establecen justamente lo contrario, que el film es en realidad una metáfora sobre una sociedad que está alienándose debido a una política estadounidense concreta, que la está destruyendo: el mackartismo. Otro aspecto remarcado es el componente vegetal de los invasores, se reproducen por medio de unas vainas y la presencia de plantas es casi obsesiva en el film, un aspecto que enlaza con la siguiente interpretación del género.

Uno de los argumentos para defender esta segunda interpretación es la aparición de las listas de los damnificados por el mackartismo del guionista. Un estudio más detallado de las imágenes muestra la propia fragilidad de un modelo social que tiende hacia la alienación de sus protagonistas ante el modelo de vida americana, y la invasión extraterrestre sería simplemente la materialización simbólica de esta realidad. Este aspecto queda remarcado por un hecho, las imágenes de la vida cotidiana de los duplicados no difieren de las anteriores. Y es precisamente en esta cotidianidad donde Siegel potencia el aspecto más inquietante del filme, bajo lo cotidiano se encuentra lo terrorífico.

Esta situación queda ejemplarizada en una de las secuencias más interesantes del filme, cuando los dos protagonistas observan desde la habitación en la que están escondidos la actividad en una calle de la localidad. Desde un plano general y en picado, observan como en un principio no sucede nada extraordinario hasta que en un momento concreto observan como la población se organiza de un modo repentino para enviar las vainas a otras localizaciones.

Con este filme Siegel expone una teoría que sería desarrollada en otros filmes del género: bajo la apariencia de completa normalidad se esconde un proceso de destrucción del individuo. Bajo un sistema alienante, el hecho de que éste sea producto de una conspiración comunista no esconde el hecho de que este resultado se pudiera interpretar igualmente como una alienación del modelo de vida americano imponiendo pautas de comportamiento al individuo, aplastando su propia individualidad.

El concepto de enemigo sufre de esta manera una fuerte transformación. Éste ya no es un ente concreto al que haya que enfrentarse, sino que se convierte en la práctica en una metáfora de los propios problemas de la sociedad estadounidense. El fantasma del comunismo se convierte en una simbología de su propio modelo social alienante. El resultado final es la transformación de los otros, de lo diferente, al espejo que muestra lo oscuro de la propia sociedad a la que habría que defender.

Otra de la corriente del cine de ciencia ficción es el de la naturaleza desatada, caracterizada por el miedo ante las primeras pruebas nucleares realizadas en suelo estadounidense y la posibilidad de que un futuro estallido bélico pudiera convertirse en el inicio de una guerra nuclear que acabase con toda la humanidad.

Este miedo explica la aparición de un subgénero caracterizado por unas pruebas nucleares que provocarían una serie de mutaciones genéticas que hacen que una serie de insectos sufran un proceso de gigantismo que amenaza con destruir a la sociedad humana. Esta línea argumental se convierte en todo un subgénero cinematográfico con la aparición de arañas u hormigas enormes productos de las pruebas nucleares en el desierto estadounidense. Lo más destacado de esta tendencia es la reflexión sobre los problemas que el desarrollo humano descontrolado puede provocar sobre el medio ambiente⁴.

La fusión de este discurso ambiguo sobre la imagen del enemigo y el subgénero de la naturaleza desatada se puede entender mejor la existencia de una novela de ciencia ficción que posteriormente sería

4. Dentro de esta vía el film más comentado sobre este subgénero es *La humanidad en peligro*, relacionado con la existencia de hormigas gigantes, un buen resumen sobre el cine de ciencia ficción de los años 50 donde se plantea estas cuestiones en LATORRE, José María: *El cine fantástico*, Barcelona, Dirigido por, 1987, pp. 175-200.

adaptada al cine sean *Las brigadas del espacio*. Es en la producción del año 1997, dirigida por el conocido director holandés Paul Verhoeven, donde se ve mejor la ambigüedad del discurso que en la propia novela.⁵

El filme propone la recreación de un futuro hipotético donde los Estados Unidos se ha convertido en un estado fascista que controla el mundo entero. Ahora los enemigos ya no están en la tierra, son extraterrestres con forma de gigantescos insectos en guerra con la humanidad. El film, tras su estreno, se ha tendido a ver con una doble tendencia: Por un lado como una apología del militarismo frente a unos enemigos, los grupos terroristas, simbolizados en los insectos; Por otro se trata más bien de una enorme metáfora sobre una posible evolución de las estructuras políticas de la sociedad norteamericana, que finalmente se convertirán en un régimen militarista de tipo fascista. Sin embargo, en este artículo no se plantea tanto cual de las dos teorías es más cierta, sino más bien estudiar la conceptualización del enemigo que aparece en el film y tratar de rastrear cuales son los puntos de continuidad y ruptura respecto al cine realizado en la Guerra Fría⁶.

3. *Las brigadas del espacio: la imagen del enemigo al servicio de la ideología política*

El filme arranca de un modo completamente explícito. Mediante unos documentales propagandísticos se describe a los enemigos, acusados de ser una continua amenaza respecto a la sociedad, estableciéndose el carácter de creación del enemigo de un modo tan explícito que cae en el absurdo, como las imágenes de los niños pisoteando unos insectos. Por el carácter propagandístico del documental, recuerda en gran medida a los realizados en la II Guerra Mundial.

En efecto, tal como remarcan los documentales, el mundo se ha convertido en un régimen fascista, bajo la hegemonía estadounidense, cuyo principal hito ha sido su capacidad de controlar el mundo entero imponiendo sus patrones sociales, culturales e incluso étnicos. Todos los actores son anglosajones a pesar de vivir en Buenos Aires, de este modo implícitamente se habla de un proceso de limpieza étnica y de conquista militar de los Estados Unidos que ha concluido con su triunfo total y la creación de un sistema fascista a nivel mundial. Sin embargo ello no significa que se haya impuesto la paz, aunque fuese la de los cementerios, sino que existe un nuevo enemigo de origen extraterrestre, con aspecto de gigantescos insectos, en guerra con los Estados Unidos/Tierra⁷.

El filme destaca por la representación de la imagen del enemigo que fusionaría el concepto del otro, proveniente del cine anticomunista, con la imagen de los insectos como vieja metáfora de los peligros de la energía nuclear. Se manifiestan los peligros potenciales de los insectos en contraposición a la imagen de los protagonistas terrestres, en los que se fusiona el concepto de modelo de vida norteamericano con un sistema político y social de tipo fascista. Aspecto muy remarcado en una secuencia en la escuela militar, donde aparece uno de los componentes más interesantes del film, la discusión filosófica sobre la democracia como un sistema político insostenible para la vida social y la argumentación de la necesidad de un sistema fascista que pueda resolver los problemas. En esta secuencia se establece al sistema educativo como una fórmula de normalización del componente dictatorial de la futura sociedad estadounidense, que ahora es el mundo entero. Este aspecto es remarcado por el hecho de que la escuela sea militar y el profesor sea el mismo militar que les impondrá la disciplina bélica. Con ello se eliminan los componentes evidentemente violentos a la

5. La novela fue escrita por Robert A Heinlein, remarcando su ideología militarista y crítica hacia los valores de la democracia, aspecto que tomaría Verhoeven, pero como se verá a continuación de un modo diferente.

6. Una buena crítica del film tras su estreno puede encontrarse en MARK, Robert: *Ellos contra nosotros*, en *Dirigido*, número 264, enero 1998, pp. 26-29.

7. En el documental se establece de un modo claro el concepto de enemigo externo, y público que se le rechaza por su concepto de alteridad y no por odios personales del enemigo privado, al mismo tiempo que no existe un enemigo interno. Para Schmitt esta es la prueba de la fortaleza de la unidad política tal como se expresa igualmente en el documental en SCHMITT, Carl, óp. cit., pp. 67-74.

hora de imponer los valores del fascismo; ya no es necesario debido a que la educación se encarga en buena medida de imponerlos desde la juventud⁸.

En segundo lugar destaca la institución militar, en concreto en el entrenamiento para ser soldado, donde el film entronca de un modo más explícito con la conceptualización del enemigo público de Schmitt. Los extraterrestres expuestos en el film son, en primer lugar, algo homogéneo, se les llama constantemente “bichos”, se remarca su aspecto no humano con lo que se potencia su componente de alteridad. Pero sobre todo destaca el hecho de que son insectos, de modo que implícitamente se expone su carácter de enemigo como producto del miedo atávico del ser humano a la mayor parte de las variantes de los insectos. Es aquí donde llegan los ecos de los años 50. Es fácil identificar el componente colectivista de los insectos con el viejo discurso anticomunista. Sin embargo lo más interesante es como se puede apreciar al enemigo público como un componente básico a la hora de cohesionar a una sociedad, y hacer lógico el hecho de que un sistema dictatorial es la única salida racional.⁹

Sin embargo un estudio más detallado permite razonar que los insectos, más que una metáfora sobre hipotéticos enemigos exteriores, son en realidad el reflejo del propio modelo de sociedad estadounidense. Tanto los humanos como los insectos actúan de un modo colectivo bajo la férrea disciplina militar. Igualmente existe una fuerte homogeneidad en los hábitos sociales, a pesar de la existencia de una cierta diversidad étnica entre ellos. Es en este punto donde tal vez el filme tenga una mayor grado de inquietud ya que nadie posee ningún rasgo que los diferencie de los demás, todos están formados dentro del mismo modelo de organización social que finalmente ha logrado imponerse en el mundo.

Este modelo social es el estadounidense, aunque el filme no se ambienta en ese país, con todos sus tópicos cinematográficos, lo que favorecería la fusión del filme con el sistema de géneros populares de Hollywood, la película recuerda a todo el género de cine juvenil. Al mismo tiempo que se expone el “modelo de vida americano” con sus pulcros y ostentosos barrios residenciales, en donde todo es felicidad, combinado con una apología explícita de un sistema político fascista que se ha impuesto en el país y en el mundo. Sólo los insectos son una verdadera amenaza frente a esta situación¹⁰. El final posee una apariencia nihilista, no se plantea ninguna solución a cómo se ha convertido el mundo, aunque tal vez el film no buscase esto, sino realizar el retrato de cómo puede acabar la política estadounidense.

El filme posee una estructura dual aparentemente contradictoria pero que demuestra como necesaria para poder mantener, por un lado el modelo de vida norteamericano, por otro lado la existencia de un régimen fascista de tipo claramente nazi, pero que desposeído de un líder. En el filme no se hace mención a los aparatos de poder, sino que se habla de una dictadura de tipo cotidiano. La escuela, los medios de comunicación,..., todos estos aspectos aparecen mediatizados con la figura del enemigo al que haya que combatir y que curiosamente se convierte en cierta medida en la figura del líder pero en versión negativo. En realidad todas las acciones las determinan los insectos a la hora de ser combatidos y eliminados, de modo que no es extraño que el final del filme coincida con el propio final momentáneo de la amenaza exterior.

Otro de los aspectos que vale la pena reseñar es como se enfrentan a este enemigo. Si en el cine de Ciencia ficción de los años 50 la amenaza era la infiltración del enemigo dentro del país, ahora se está trata de una invasión en toda regla al planeta por parte de los insectos, con bases militares estadounidenses incluidas, de modo que se acentúa las relaciones de la presencia de los intereses estadounidenses en Oriente Próximo. La otra diferencia es el uso del insecto como enemigo. Éste actúa en colectividad, como serían los comunistas desde una perspectiva occidental pero sobre todo su amenaza es en buena medida producto

8. La capacidad de controlar socialmente a las sociedad por medio de las instituciones educativas ha sido estudiado por FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 182-189.

9. SCHMITT, C., óp. cit., pp. 58-59.

10. Esta amenaza del enemigo al modelo de vida considerado como occidental tiene su reflejo en el concepto del inmigrante como una infiltración dentro de las fronteras consideradas como seguras, aspecto reflejado en ESPÓSITO, Roberto: *Enemigo, extranjero, comunidad*, en CRUZ, M. (comp.): *Los filósofos y la política*, Madrid, Fondo de cultura económico, 1999, pp. 69-83.

de una agresión de la sociedad humana, convertida en un régimen fascista, que sufre sus consecuencias con este ataque de la naturaleza. Se produce un proceso de hibridación de todos los miedos, representados en este modelo aparentemente perfecto de sociedad estadounidense, sublimados en unos insectos que representarían los miedos a quienes puedan destruirlos, fusionando lo comunista con lo extranjero, árabe sobre todo, y la propia naturaleza agredida¹¹.

Sin embargo, y aquí reside uno de los principales logros del film, es capaz de poner en evidencia lo falso de este planteamiento por medio de la técnica de la explicitación de los mecanismos de control. Se provoca el absurdo que hace de los personajes marionetas sin personalidad dentro de un engranaje social que ha caído en el mayor de los totalitarismos, a pesar de mantener las apariencias de sociedad cotidiana, tan utilizadas dentro del cine estadounidense. Así, en la práctica se hace que el filme sea más una parodia del cine militarista que una visión verdaderamente seria sobre el género.

La derrota de los insectos supone el triunfo final del héroe que ha conseguido al mismo tiempo tener una pareja sentimental, en su sentido más tópico. Pero tal vez lo más inquietante del film es el triunfo de un modelo político tan rechazable como es el mostrado en el film y al mismo tiempo encaje de un modo tan fluido dentro de las convenciones del cine comercial estadounidense. Con ello se establece de una manera un tanto sutil como la existencia del fascismo puede ser perfectamente compatible con el sistema de vida considerado como estadounidense. Los insectos se convertirían de este modo en el gran modelo impulsor de la militarización de una sociedad que veía a las soluciones autoritarias como un modelo normal y racional de solucionar los problemas de la sociedad humana-estadounidense.

4. Conclusiones

La caracterización del enemigo como imagen del otro se ha convertido en la propia base en la articulación de un discurso ideológico conservador o incluso directamente ligado al fascismo, pero tal vez lo que más interese no es tanto este factor sino la existencia de ambigüedades a la hora de poder hacer esta interpretación.

Esto ya fue aprovechado por Leni Riefenstahl para eliminar cualquier compromiso ideológico con su filme *Olimpiada*; tal vez el más difícil de separar al centrarse de tal manera en la glorificación del cuerpo ario. La acusación de que en realidad el filme era la apología de proyecto demonizador de las denominadas razas inferiores, podía ser obviado al no ser mostrado, mientras que en *El Triunfo de la Voluntad* se podía defender como un simple encargo por parte del nazismo.

Igualmente se plantea esta ambigüedad sobre la imagen del enemigo comunista, pero aquí incluso se puede llegar a un nivel más alto, al considerar tanto a la invasión de los ladrones de cuerpos, como sobre todo a las brigadas del espacio, como la apología de un modelo ideológico, incluso un retrato sobre sus aspectos más oscuros, que en el segundo caso son reducidos casi al nivel de caricatura.

Finalmente destacar que las relaciones entre imágenes e ideología no pueden fundamentarse ni en la visión de un cierto determinismo de un nivel a otro, una visión en la que predominaría la ideología sobre la imagen, pero tampoco se puede caer en otro tipo de determinismo que es afirmar que siempre habría un cierto grado de autonomía entre ambos niveles. Por el contrario, hay que tener en cuenta siempre el contexto en el que se mueve el público de dichas imágenes y darse cuenta que su variación siempre provocará un cambio en estas relaciones, incluso en aquellos filmes más explícitamente politizados

11. Este componente ya existía en las metáforas comunistas en la era de Joseph Mc Carthy, aunque estas no sean las únicas, una buena síntesis en: BASSA, Joan: *El cine de ciencia ficción, una aproximación*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 174-184

BIBLIOGRAFÍA

- BASSA, J y FREIXAS, R.: *El cine de ciencia ficción, una aproximación*, Barcelona, Paidós, 1993
- CRUZ, M. (comp.): *Los filósofos y la política*, Madrid, Fondo de cultura económico, 1999.
- FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- LATORRE, J.M.: *El cine fantástico*, Barcelona, Dirigido por, 1987.
- MARK, R.: “Ellos contra nosotros”, en *Dirigido*, núm. 264, enero 1998.
- SANDOVAL, Teresa.: *Una mirada al mundo: Historia del cine documental alemán (1896-1945)*, Madrid, T&B, 2005,
- SCHMITT, C.: *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Universidad, 1991.